

Evolución de las Serranas del Cancionero al Teatro

KARIYA Hiroko

En España, las serranas empiezan a aparecer en la literatura a partir del siglo XIV. La mayoría de las investigaciones coinciden en que sus fuentes literarias pueden estar en las *pastourelles* francesas o provenzales: poesías de forma cortesana en que se cuenta que un caballero viaja por el campo y encuentra a una campesina hermosa a la que intenta seducir¹. Las primeras manifestaciones de la serrana son aquellos personajes pintados por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*. Son mujeres tozudas y salvajes, algunas veces violentas y grotescas, que viven en despoblado pero no poseen la timidez y la belleza que tenía la campesina francesa².

En el siglo siguiente, aunque algunas serranas tienen cierta reminiscencia de las de Juan Ruiz, los poetas posteriores van describiéndolas en un tono diferente. Podemos encontrar a la mayoría de ellas, hermosas, donosas y/o gentiles en varios cancioneros refundidos en aquella época, que gracias a los trabajos y al esfuerzo de Brian Dutton y otros, ahora podemos acceder a esos textos en formato digital.

Sin embargo, las serranas no paran de evolucionar. Poco a poco empiezan a aparecer en el escenario de la mano de los dramaturgos Gil Vicente, Juan del Encina y Diego Sánchez de Badajoz hasta llegar a su máxima figura: *La serrana de la Vera* de Lope de Vega y de Vélez de Guevara. Pensamos que esta transición, de la lírica cancioneril al teatro, es un hito en la genealogía de las serranas dado que estos personajes, llevando sus huellas líricas y cancioneriles anteriores, cobran su presencia en el teatro. En este trabajo observaremos algunos análisis de esta evolución en cuanto a su descripción física, discurso y actitud

frente al encuentro con el caballero.

Son Marqués de Santillana (1398-1458)³ y Carvajal (s. XV)⁴, poetas representativos de la España de los siglos XV que escribieron obras con el tema de las serranas, cuyo género es denominado como “serranilla”, para ser recopiladas en cancioneros. Algunos como Diego de San Pedro, Pedro de Escavias, Francisco Bocanegra, o Fernando de la Torre también dejan sus serranas en cancioneros. Generalmente los *topoi* son los siguientes: descripción de la situación geográfica concreta, aparición de una serrana bella y encuentro con un caballero viajante — narrador que ocasionalmente se acuerda de su dama dejada en la corte. Aunque hay excepciones, los autores suelen utilizar adjetivos como ‘hermosa’, ‘bella’, ‘gentil’, o ‘lozana’ para describir a las serranas. Vemos algunos ejemplos de Santillana.

En toda la Sumontaña
de Trasmoz a Veratón,
non vi tan gentil serrana.
Partiendo de Conejares,
allà suso en la montaña,
çerca de la travessaña
camino de Trasovares,
encontré moça loçana.
poco más acá de Añón,
riberas d´una Fontana⁵. (vv. 1-10)

Por todos estos pinares
nin en Val de la Gamella
non vi serrana más bella
que Menga de Mançanares⁶. (vv. 1-4)

Moça tan fermosa
non vi en la frontera,
com´una vaquera

de la *Finojosa*⁷. (vv. 1-4)

La descripción hecha por otros autores es parecida a éstas salvo dos serranas creadas por Carvajal, que son lerdas y esperpénticas, reminiscencias directas de Juan Ruiz, que comentaremos más adelante. En dos serranillas de Santillana, en “La vaquera de Morana” y en “Illana, serrana de Loçoyuela”, además de la belleza de la protagonista, se describe su vestimenta:

Traía saya apretada
muy bien fecha en la çintura;
a guisa de Estremadura,
çinta e collera labrada⁸. (vv. 11-14)

Garnacha traía
de color presada
con broncha dorada
que bien relucía⁹. (vv. 11-14)

En uno de Carvajal encontramos lo siguiente:

El arreo de su persona,
saya negra de sayal;
de yeda tra’ya una zona
sin pintura artificial
libre, suelta, suffragana,
padre et madre obedecía,
e sy bien era uillana,
fija d’algo parecía¹⁰. (vv. 13-20)

Sin embargo, cabe subrayar que este poema de Carvajal viene con descripciones físicas bastante detalladas:

Cabellos ruuios, pintados,

los beços gordos, bermejos
 ojos uerdes et rasgados,
 dientes blancos et pareios:
 guirlanda tra'ya de rama¹¹. (vv. 5-9)

Pero hay que decir que se trata de una excepción, dado que otros poemas en que aparecen serranas no ponen tanto énfasis en detalles físicos, sobre todo faciales. Como comentamos antes, hay dos poemas de Carvajal en los que se trata de serranas salvajes, y uno de ellos cargado de descripciones físicas:

Vestida muy corta de panno de eruage,
 la rucia cabeça tra'ya tresquilada,
 las piernas pelosas bien como saluage,
 los dientes muy luengos, la fruenta arrugada,
 las tetas disformes atrás las lançaua,
 calua, çeiunta et muy nariguda,
 tuerta de un oio, infibia, barbuda,
 galindos los pies que diablo semblaua¹². (vv. 5-13)

Seguramente es antítesis de la mujer ideal. Y con esa descripción tan detallada el autor recrimina la naturaleza de estas mujeres salvajes.

Las serranas en los cancioneros en general son hermosas, como ya hemos visto, aunque no nos den suficiente información en cuanto a su belleza. La trama principal, en el caso de estas serranas hermosas, es el diálogo que se genera entre el caballero viajante y la joven campestre. Y casi siempre, atraído por la belleza de la mujer, el viandante le empieza a hablar para seducirla. En general las serranas aparecen como simples objetos de deseo de los caballeros. La reacción de cada una de las serranas es diferente y las podemos clasificar de la siguiente forma:

1. Reacción violenta y agresiva al principio por parte de la serrana pero que acepta al final al caballero. Se deja seducir.
2. Rehúsan al caballero sutilmente. Algunas a modo campestre, y otras a manera cortés.

3. No le importa si la serrana es bella o fea, y aunque haya diálogo, el caballero no se muestra muy activo ni intenta seducirla, como en casos de la serranilla de Escavias, las serranas salvajes de Santillana y la de Carvajal.

También surgen serranas que cantan y/o bailan como podemos observar en la “Menga de Mançanares” de Santillana o en “Acerca Roma” de Carvajal. Se supone que los poemas con parlamentos y movimientos nos ofrecen una visión dinámica de estos personajes.

Por otro lado, Juan del Encina, poeta, músico y dramaturgo, mientras estaba al servicio de los duques de Alba, escribía obras para celebraciones de la corte. De las églogas representadas probablemente a finales del siglo XV, la séptima es la dramatización de serranilla, también llamada la *Égloga representada en requesta de unos amores*, e igualmente su continuación, la octava. Según Alberto del Río, “Encina ensaya el traslado a escena de la lírica cancioneril”¹³. Pascuala, hermosa serrana es seducida por un pastor llamado Mingo y posteriormente por un escudero.

Vemos la huella de las serranillas cancioneriles en la iniciativa de estos personajes masculinos de entablar conversación con Pascuala.

Mingo: ¡Ay Pascuala, que te veo
 tan loçana y tan garrida,
 que yo te juro a mi vida
 que deslubro si te oteo!¹⁴ (vv. 21-24)

Escudero: Pastora, sálvate Dios. (v. 49)
 Guarde Dios tu galanía. (v. 51)
 Tienes más gala que dos
 de las de mayor beldad¹⁵. (vv. 53-54)

Este escudero, como en las ‘serranillas’ de los cancioneros, es un cortesano que viaja por donde viven estos pastores y encuentra a la

bella Pascuala, cuando estaba rehusando el amor de Mingo ya que éste es un hombre casado. El escudero inicia la conversación para seducirla, pero ésta sutilmente lo rechaza al principio. No obstante, lo acepta al final cuando aquél le dice que va a ser pastor abandonando la corte. Esta historia sigue en la siguiente égloga en la que añade el autor otro personaje nuevo: Menga, la mujer de Mingo. En esta égloga, todos estos pastores se vuelven cortesanos.

Aquí claramente vemos que Encina sigue a las 'serranillas' cancioneriles. Pero no es su intención burlar al personaje femenino de la clase social inferior. Ya que la obra es para entretener a los cortesanos, el autor intenta describir lo gracioso de los personajes campestres utilizando el lenguaje rústico pero elaborado. Hasta entonces, en las 'serranillas' cancioneriles aparecían únicamente el caballero y la pastora como personajes. Encina no solo recrea una interacción entre ellos sino añade más personajes para intensificar el conflicto y que sea más verosímil. Pascuala es seducida por dos hombres: Mingo y el escudero, y al final ella acepta al segundo porque le promete que va a ser pastor. Pero aquí hemos de tener en cuenta que la mirada del escudero es la del público cortesano. La serrana lo acepta para que se sienta a gusto y no ofendido el público que se identifica con el escudero.

La historia continúa en la siguiente Égloga, como sabemos, y estos pastores visitan la corte. Gil, el ex-escudero se vuelve cortesano y su mujer Pascuala también. Aunque la naturaleza sea muy alabada en la obra por el autor, sabe tanto el autor como el público que sigue siendo salvaje y al final todos los personajes que aparecen prefieren lo cortesano, como más humano.

Gil Vicente, contemporáneo con Juan del Encina es otro dramaturgo cortesano. Hay varias de las obras suyas en las que aparecen serranas. Pero en la mayoría de ellas no como personaje, sino son aludidas simplemente a través de las canciones dentro de la obra.

En *Fragua de Amor* (1525), aparecen cuatro serranas como cuatro damas "ricamente ataviadas". Aunque éstas tienen parlamento, son

meramente acompañantes de “caldereiros” que representan Planetas. Obviamente en esta obra estas serranas no tienen peculiaridades de serrana.

En *Farsa dos Almocreves* (1526), un almocreve (mulero) llamado Pero Vaz entra cantando:

A serra he alta, fria e nevosa.
Vi venir serrana gentil, graciosa¹⁶.

En *Serra da Estrella* (1527) aparecen tres pastores y pastoras-serranas, pero no hay mayor conflicto entre los personajes ni diferencias sociales.

En *Triunfo do Invierno* (1529), un personaje llamado Juan Guijarro entra cantando así:

Por dó passaré la sierra,
gentil serrana morena?¹⁷

En el *Auto da Cananea* (1534), Lei da Graça — Veredina entra cantando:

Serranas, não hajais guerra,
que eu sau a flor desta serra¹⁸.

En estas tres obras mencionadas las serranas son figuras que sólo son aludidas dentro de las canciones, cantadas por los personajes. No obstante, la serrana que nos transmite Gil Vicente es una joven “gentil”, reminiscencia de las serranillas cancioneriles, pero que vive en una montaña inhóspita a manera de mujer salvaje.

Por otra parte, a pesar de que el personaje no es denominado claramente como serrana o pastora, el *Auto de la Sebila Casandra* (1513), pensamos que merece la pena ser tratado aquí. Es una obra bastante temprana del dramaturgo, comparada con las otras ya mencionadas. Desde los comienzos del siglo XX, a partir del trabajo de Goddard King,

sabemos que la fuente de la obra está en *Guerin Meschino* de Andrea da Magnabotti di Barberino¹⁹.

Es una obra, por una parte considerada como una de las mejores del teatro navideño y por otra incongruente, un extravagante hibridismo de diversos elementos: la mitología, el Antiguo Testamento, lo historial y lo alegórico, lo sacro y lo profano, según Menéndez Pelayo. Basada en las tradiciones de *Officium Pastorum* y el *Ordo Prophetarum*, se representó en la mañana de la Navidad en el convento de Enxobregas, dedicándola a doña Leonor, hermana del rey Manuel de Portugal²⁰.

Según María Rosa Lida de Malkiel, "Casandra es una serrana rústica arisca..."²¹. Su pretendiente Salomón, igual que el narrador en una Cántica de serrana de Juan Ruiz y como Mingo de la *Égloga representada en requesta de unos amores* de Juan de Encina, enumera habilidades y posesiones para seducirla²².

Casandra es una pastora joven, y al entrar al escenario empieza a cantar sola. En lugar de empezar con el diálogo con el caballero, como en la lírica cancioneril, aquí se inicia con el monólogo de Casandra, renegando del matrimonio, que es para ella una institución que encierra a la mujer en cautividad y en estado de alienación. Es como si el autor conociera las realidades domésticas de las mujeres casadas y las reflejara en la obra.

Casandra: Pues séame Dios testigo

que yo digo

que no me quiero casar... (vv. 4-6)

¿Cuál es la dama polida

que su vida

juega, pues pierde casando,

su libertad cautivando, otorgando

que sea siempre vencida,

desterrada en mano agena,

siempre en pena

abatida y sujuzgada?

¡Y piensan que ser casada
que es alguna buena estrena! (vv. 12-22)²³

No se puede juzgar si su postura era profeminista o no. McKendric comenta hace unos cuarenta años que la obra es "one of the most interesting of the early Spanish plays and the first in which the theme of active feminism appears"²⁴.

Gil Vicente, modifica la estructura de las serranillas cancioneriles e intenta enfocar la acción de Casandra, "presuntuosa" como pone el autor en el argumento.

Rechaza Casandra a Salamón, su amigo pastor y prometido, porque sabe que Dios va a encarnarse en una virgen. Aquí Casandra nos muestra su perfil de sibila, es decir, de profetisa, pero con rasgos arrogantes y presuntuosos. No obedece ni a sus tías sibilas ni mucho menos a los personajes bíblicos: Moisés, Abraham e Isaías. Es transgresora de la Ley Antigua. He aquí el paralelismo con la figura de la serrana salvaje. Las serranas salvajes en general, creadas por Juan Ruiz, Marqués de Santillana o Carvajal, fueron pintadas como transgresoras de la sociedad y del orden. Gil Vicente, que conocía bien la serrana, dado que posteriormente las describe o las alude en sus obras, como hemos visto, aprovecharía la figura de serrana salvaje ya establecida, por ser idónea para el decoro de su sibila soberbia.

Por último observaremos un poco *Farsa del juego de cañas*, la obra de Diego Sánchez de Badajoz. La obra tiene vinculación al ciclo dramático de Navidad. Un pastor hace el intoito y prólogo de la obra, acompañado de una serrana, y luego permanece en escena como narrador. Seguidamente aparece la sibila que ocupará un elevado sitio de donde se dispone a narrar un juego de cañas que se va a celebrar.

El pastor, personaje rústico por excelencia, superpone su carácter didáctico y moralizador y asume una función sermonística y exegética con el fin de transmitir mejor al público los contenidos morales y teológicos de manera más insistente y abrumadora, según Pérez Priego²⁵. La serrana es una mera acompañante del pastor. No hay

conflicto entre la serrana y el personaje masculino. Tampoco se sabe si la serrana es hermosa o salvaje. Aquí vemos que esta serrana no es la continuación de las serranillas, sino simplemente una figura acompañante del personaje rústico.

Hemos visto hasta aquí cómo las serranas empiezan a aparecer en los escenarios como personajes. Pero no sabemos quiénes las representaban: actores masculinos o femeninos. Es cierto que desde principios del s. XVI empiezan a ganar terreno poco a poco los personajes femeninos como sujetos de acción en las obras de teatro profano: *Égloga* de Encina, piezas de Lucas Fernández, Diego Sánchez de Badajoz, Torres Naharro, etc. Dado que la interpretación profesional por parte de actrices es una innovación importada de Italia en la Edad de Oro²⁶, y que en teatro religioso solían hacer los niños o jóvenes de la coral los papeles femeninos, recordemos el *Misteri d'Elx*, y por algunos testimonios que comprueban la interpretación por actores masculinos, se ha pensado siempre que intérpretes masculinos hacían de personajes femeninos.

Las serranas como personajes de teatro, claramente reflejan y heredan las figuras ya existentes en la lírica en cuanto al discurso, así la reacción de la serrana frente al caballero, aunque los *topoi* se diluyen y no están tan marcados como en las líricas cancioneriles. Las serranas no tienen todavía tanto protagonismo sino que aparecen como objeto. *La Sebila Casandra*, aunque a la obra le falte coherencia, sigue el modelo de la serrana salvaje y puede ser que sea uno de los primeros indicios de la aparición de la “voz” propia de la mujer en el teatro. Sin embargo creemos que no es una evolución lineal. Con el surgimiento del teatro profano, o novelas como *La Celestina* en que los papeles o personajes femeninos cobran cada vez más importancia, sería lógico que los rasgos y fisonomías de estos personajes hubieran influido en la creación de las serranas en teatro. Sólo hay que esperar que cobren protagonismo y que sean encarnadas por actrices.

Notas

- 1 Ferreras las busca también en la lírica gallega o en el villancico castellano. Ferreras, 1999, p. 154. Marino, 1987, p. 5. En cuanto a las fuentes de este personaje femenino ver Spitzer, 1935, p. 156; Le Gentil, 2011, pp. 546-547; Burke, 1975, p. 26; Irizarry, 1983, pp. 60-61; Como sabemos, el *Juego de Robín y de Marión*, es una *pastourelle* que fue escenificada en el siglo XIII. Si las cánticas de las serranas tienen sus fuentes en esas *pastourelles*, también podrían haber importado sus elementos escenográficos además del arte poético.
- 2 Kariya, 2008.
- 3 Kariya, 2009.
- 4 Kariya, 2010.
- 5 Santillana, p. 89.
- 6 Santillana, p. 93.
- 7 Santillana, p. 96.
- 8 Santillana, p. 89.
- 9 Santillana, p. 90.
- 10 *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, p. 623.
- 11 *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, p. 622-623.
- 12 *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, p. 634-635.
- 13 Encina, *Teatro*, p. 61.
- 14 Encina, *Teatro*, p. 62.
- 15 Encina, *Teatro*, p. 62-63.
- 16 Vicente, *Obras de Gil Vicente*, 1907, p. 328. Pero Vaz sólo canta este estribillo en castellano y el resto en portugués. Podemos suponer que en su tiempo existiría alguna lírica popular similar y que era muy popular por lo que insertaría el autor este estribillo dentro del canto del personaje rústico.
- 17 Vicente, *Obras de Gil Vicente*, 1852, p. 454.
- 18 Vicente, *Obras de Gil Vicente*, 1907, p. 188.
- 19 Zimic, p. 117.
- 20 Vicente, *Teatro Castellano*, p. 81.
- 21 Lida de Malkiel, p. 158.
- 22 Lida de Malkiel, p. 158.
- 23 Vicente, *Teatro Castellano*, p. 82.
- 24 McKendric, 2010, p. 45.
- 25 Pérez Priego, p. 56.

26 McKendrick, 1999, p. 49.

Bibliografía

- Diago, Manuel V, «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda)», *Criticón*, 63, 1995, pp. 103-117.
- Encina, Juan del, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.
- Ferreras, Juan Ignacio, *Las estructuras narrativas del «Libro de Buen Amor»*, Madrid, Endymión, 1999.
- Frenk, Margit, *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Castalia, 1987.
- Irizarry, Estelle, «Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature», en *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, ed. B. Miller, Berkely/Los Angeles/London, University of California Press, 1983, pp. 53-66.
- Kariya, Hiroko, «Figura de la serrana en el *Libro de buen amor*», *The Bulletin of Arts and Sciences (Meiji University)*, 432, 2008, pp. 103-122.
- _____ «Figura de la serrana en la poesía castellana del siglo XV», *The Bulletin of Arts and Sciences (Meiji University)*, 446, 2009, pp. 153-177.
- _____ «Carvajal y su nueva serrana ambivalente», *The Bulletin of Arts and Sciences (Meiji University)*, 454, 2010, pp. 15-22.
- La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Editorial Alhambra, 1977.
- Le Gentil, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Genève, Slatkine, 2011.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966.
- Marino, Nancy F., *La serranilla española: notas para su historia e interpretación*, Potomac, Scripta Humanistica, 1987.
- McKendric, Melveena, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- _____, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 [1974].
- Oliva, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Pociña López, Andrés José, «Algunos apuntes para una historia de la serranilla

- en Portugal (siglos XV-XVI)», en *Literatura Portuguesa y Literatura Española*, ed. María Rosa Álvavez Sellers, València, Universitat de València, 1999.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, *Estudios sobre teatro del renacimiento*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- Santillana, Marqués de, *Poesía Lírica*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999.
- Sánchez de Badajoz, Diego, *Farsas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1985.
- Vicente, Gil, *Obras de Gil Vicente*, Tomo II, I. da S. Mendes Leal Junior, Lisboa, Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1852.
- _____, *Obras de Gil Vicente*, Tomo Primeiro, ed. Mendes dos Remedios, Coimbra, França Amado, 1907.
- _____, *Teatro Castellano*, ed. Manuel Calderón, Barcelona Crítica, 1996.
- Zimic, Stanislav, *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. 2003.

(かりや・ひろこ 政治経済学部准教授)